



Victor Ieronim Stoichiță

Imaginea Celuilalt

Negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne 1453–1800

seriile de Autor
HUMANITAS

În aceeași serie:

Creatorul și umbra lui

Vezi? Despre privire în pictura impresionistă

Ultimul Carnaval: Goya, Sade și lumea răsturnată

Pontormo și manierismul

Scurtă istorie a umbrei

Efectul Pygmalion: De la Ovidiu la Hitchcock

Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur

Instaurarea tabloului: Metapictura în zorii Timpurilor Moderne

Efectul Sherlock Holmes: Trei intrigi cinematografice

Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei

seriile de Autor
HUMANITAS

Această carte a fost publicată cu sprijinul
Fondului de cercetare al Departamentului de istoria artei
al Universității din Fribourg (Elveția)

Victor Ieronim Stoichiță s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei) și Paris (doctorat de stat). A fost profesor și cercetător invitat la diferite universități și instituții de cercetare europene și americane. Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). În 2014 a fost titularul catedrei anuale a Muzeului Luvru și i-a fost conferit titlul de „Chevalier des arts et des lettres" al Republicii Franceze. În 2015 a fost titularul catedrei „Erwin Panofsky" la Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München, în 2017, titularul „Conferințelor Bernard Berenson" la The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti), iar în 2017–2018, titular al Catedrei Europene la Collège de France. Este doctor honoris causa al Universității Naționale de Arte din București și al Universității Catolice din Louvain. Este membru al Academiei Europene, membru corespondent al Academiei Naționale Italiene („Dei Lincei") și al Academiei Regale a Belgiei. Scrierile sale au fost traduse în numeroase limbi.

Printre cele mai importante titluri se numără: *Pontormo și manierismul*, Meridiane, 1978, și Humanitas, 2008; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, 1981, și Humanitas, 2007; *L'instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (trad. rom. Meridiane, 1999; Humanitas, 2012); *Efectul Don Quijote*, Humanitas, 1995; *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995 (trad. rom. Humanitas, 2011); *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (trad. rom. Humanitas, 2000, 2008); *Goya: The Last Carnival* (în colaborare cu Anna Maria Coderch), Reaktion Books, Londra, 1999 (trad. rom. Humanitas, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (trad. rom. Humanitas, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008 (trad. rom. Humanitas, 2011); *Efectul Sherlock Holmes: Trei intrigi cinematografice*, Humanitas, 2013; *L'image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et „Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes*, Hazan, Paris, 2014; *Oublier Bucarest: Un récit*, Actes Sud, Arles, 2014 (trad. rom. Humanitas, 2015) (premiul Academiei Franceze pentru răspândirea limbii și literelor franceze); *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, Humanitas, 2015; *Über einige telepathische Dispositive: Vittore Carpaccios Gemäldezyklus in der Scuola degli Schiavoni in Venedig*, München Deutscher Kunstverlag, Berlin/München, 2016.

Victor Ieronim Stoichiță

Imaginea Celuilalt

Negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne 1453–1800

Traducere din franceză de
ANCA OROVEANU și
RUXANDRA DEMETRESCU

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Seria de autor Victor Ieronim Stoichiță este coordonată de Mona Antohi

Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Cristian Negoiță
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la Real

Cinci conferințe pronunțate de Victor Ieronim Stoichiță la Paris
în cadrul ciclului de conferințe *Catedra Luvrului*
Auditoriul Muzeului Luvru
18 și 25 septembrie, 2, 9 și 16 octombrie 2014

Dl Victor Ieronim Stoichiță dorește să mulțumească SHA Fribourg (Elveția) pentru ilustrațiile puse la dispoziție pentru ediția românească a cărții.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Stoichiță, Victor Ieronim
Imaginea Celuilalt: negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne (1453–1800) / Victor Ieronim Stoichiță; trad.: Anca Oroveanu, Ruxandra Demetrescu. – București: Humanitas, 2017
Index
ISBN 978-973-50-5869-2
I. Oroveanu, Anca (trad.)
II. Demetrescu, Ruxandra (trad.)
7

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comezi telefonice 021/311 23 30

Introducere

CELĂLALT ŞI ACELAŞI

Diferenţa există, alteritatea se construieşte. Iată primul postulat pe care se întemeiază această carte. Celălalt nu există în absenţa Aceluiaşi şi termenii sunt, evident, reversibili. Întâlnirea este, în egală măsură, o experienţă a Aceluiaşi şi a Celuilalt, căci Acelaşi este Celălalt al Celuilalt, la fel cum Celălalt este Celălalt al Aceluiaşi.

Antropologia recentă a pus deja de ceva vreme în discuţie locul comun clasic[1] potrivit căruia Celălalt n-ar fi decât o proiecţie ficţională, o oglindă a Aceluiaşi, invitând la abordări mai substanţiale ale unei autentice alterităţi „ontologice"[2]. În aceste condiţii, a reveni asupra semnificaţiei „imaginii Celuilalt" în sfera occidentală ar putea părea paradoxal. Dar în ultimă instanţă – şi aceasta este teza cărţii – o astfel de interogare nu este decât reversul unei tentative de depăşire a temei postmoderne a „Alterităţii speculare". Căci un studiu exact şi detaliat al reprezentării picturale *a Celuilalt* demonstrează că tocmai multiplicitatea şi complexitatea prezenţei *Celorlalţi* în imaginarul occidental este cea care face să explodeze imaginea simplistă a *unui Celălalt* – oglindă unică.

Scopul acestor pagini este de a aborda Întâlnirea aşa cum are ea loc sub semnul vizibilului. Ele se plasează în prelungirea

unei cercetări asupra imaginarului, ale cărei mize se cuvine să le definim. În fața exploziei interesului față de fenomenul alterității și tot ceea ce el implică, în speță față de chestiunea „Neasemănătorului cultural", științele umaniste au reacționat făcând din antropologie – pe bună dreptate – una dintre științele noastre pilot:

> După mai bine de un secol de existență, antropologia a ajuns în fine să-și înțeleagă rolul între științele sociale. Este vorba – și acest lucru este acum recunoscut – de studiul sistematic al Celuilalt [*the systematic study of the Other*], în timp ce alte științe sociale oferă, într-un sens sau altul, studii ale Aceluiași [*studies of the Self*].[3]

Această afirmație, care pune sub semnul întrebării o întreagă tradiție a gândirii occidentale, aduce un răspuns parțial rechizitoriului epistemei clasice, așa cum a fost el formulat de Emmanuel Lévinas în cartea sa fundamentală, *Totalité et infini* (1971):

> Filozofia occidentală a fost cel mai adesea o ontologie: o reducție a Altuia la Același, prin intermediul unui termen mediu și neutru care să asigure înțelegerea ființei. Acest primat al Aceluiași a fost lecția lui Socrate. Să nu primesc nimic de la Celălalt, decât ceea ce e deja în mine, ca și cum, din veșnicie, aș poseda tot ceea ce îmi vine din exterior.[4]

Pentru a traversa distanța implicată de alteritatea Celuilalt, Lévinas a propus o ieșire din ordinea discursului în ordinea vizibilului, prin mijlocirea recunoașterii „chipului Celuilalt" ca epifanie a alterității. Raportul de la Același la Celălalt, doi termeni care definesc din principiu o inegalitate, își poate impune simetria – afirmă el – numai prin acest *față-n față*[5].

Meritul tentativei expuse în *Totalité et infini* este evident, cum sunt evidente și limitele ei. Acestea rezultă din reducția operată de Lévinas: în loc să urmărească meandrele vizibilului,

convocat atât de oportun în ajutor, el îl proclamă fondator al limbajului și, în consecință, simplă oglindă a *cogito*-ului. Chipul este logosul făcut vizibil, dar, așa cum îl concepe Lévinas, el nu-l exprimă pe Celălalt în totalitatea sa vizibilă.

Tocmai acesta este punctul asupra căruia mi se pare necesar să insist și care întemeiază considerațiile ce urmează. Ele nu sunt considerațiile unui antropolog (adică ale unui specialist în „studiul sistematic al Celuilalt"), nici ale unui filozof expert în logos. Ca istoric al imaginilor, sarcina mea este mai simplă și în același timp mai complicată. Mai simplă, pentru că obiectul interogării mele nu va fi în mod direct Celălalt, ci privirea care i se adresează; mai complicată, pentru că Celălalt nu se expune fără rezistență privirii Aceluiași.

În fața mișcărilor de retragere și fentelor Celuilalt, a fost necesar, pentru a-l reprezenta, ca el să fie „dez-văluit", construit, uneori inventat. Mă voi ocupa în paginile ce urmează, în câteva etape alese, de această percepție care îmbină explorarea, construcția și invenția. În fine, o dificultate suplimentară, care este, în același timp, și o mare atracție, provine din faptul că arta occidentală – obiectul investigațiilor mele – nu pare să fi făcut din „imaginea Celuilalt" unul dintre centrele sale de interes. Celălalt se construiește la margini. Domeniul artei clasice este, în principiu, Același[6], și e suficient să citim scrierea fondatoare a teoriei artistice a Renașterii pentru a constata că, asemenea întregii episteme occidentale, reprezentarea artistică a fost concepută ca aparținând în principal teritoriului identității:

> Obișnuiam să le spun prietenilor mei că inventatorul picturii, potrivit formulei poeților, trebuie să fi fost acel Narcis care a fost preschimbat în floare, căci, dacă e adevărat că pictura este floarea tuturor artelor, atunci întreaga poveste a lui Narcis se potrivește de minune picturii. Ce ai spune că înseamnă să

pictezi vreun alt lucru decât să îmbrățișezi cu artă acea suprafață a fântânii?[7]

Leon Battista Alberti a scris această frază celebră în 1435, în epoca descoperirii perspectivei și a tabloului-oglindă, însă a fost nevoie să treacă mai multe decenii pentru ca un pictor să producă versiunea cea mai împlinită, dar și cea mai contradictorie a principiului enunțat aici. Dacă *Narcis* al lui Caravaggio (fig. 1) este în acest sens un tablou-cheie, este și pentru că el e impregnat de o tensiune dramatică pe care teoria albertiană o escamota abil. Avem aici de a face, mai degrabă decât cu un fenomen liminal, cu unul final. Tabloul e conceput ca o imagine dublă, ideală pentru a confrunta „eul“ cu „celălalt“ al său. Opera sugerează posibilitatea unei răsturnări analogice, oprindu-se, în același timp, în pragul iluziei, al fantasmaticului, al spectralului. Ea abordează fabula ovidiană a Aceluiași care se îndrăgostește de un Altul factice ca pe o narațiune a deziluziei și se plasează, ca atare, în opoziție cu programul lui Alberti. Caravaggio l-a citit fără îndoială pe Ovidiu, dar l-a citit „altfel“:

Tânărul [...] dorind să-și astâmpere setea, o nouă
Sete-l cuprinde: uimit de chipul văzut în oglinda
Apei, iubește-o nălucă, crezând că e trup, nu doar undă;
Prins de mirare în fața lui însuși, stă fără să-și miște
Trupul sau chipul [...].
[...] Mincinosul izvor îl sărută zadarnic
De-atâtea ori! Și-apoi de câte ori, ca să apuce din apă
Gâtul ce-n ea se vedea, n-a întins el, în van, ale sale
Brațe! Nu știe ce vede; dar e mistuit de ce vede.
Chipul ce-i minte privirea din nou îi aprinde dorința.
Prea-ncrezător, de ce vrei s-apuci o fugară icoană?
Nu-i nicăieri ce zărești; depărtează-te și-are să piară
Chipul iubit, căci năluca ce vezi este umbra răsfrântei



1. Caravaggio, *Narcis*, 1594-1596, ulei pe pânză, 110 × 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma

Tale ființe [*ista repercussa, quam cernis, imaginis umbra est*]; prin sine nu stă [*nil habet ista sui*], ci rămâne și vine

Numai cu tine [...]
[...] Dar eu simt că
În tine sunt [*Iste ego sum*]; înțeleg și icoana mea nu mă înșală;
Ard de iubire de mine. Stârnesc vâlvătaie și-n piept o
Port. [...][8]

Felul în care Caravaggio înțelege mitul dobândește un relief sporit dacă privim al său *Narcis* în ansamblul cercetărilor sale figurative. S-a acordat până acum prea puțină importanță faptului că pictorul, care semnează cu această operă criza primatului Aceluiași, este și autorul unui alt tablou emblematic pe tema – de această dată clar afișată – întâlnirii cu Celălalt.

Ghicitoarea (fig. 2), realizată cam în aceeași perioadă cu *Narcis*, pune în scenă două personaje: un tânăr cu alură elegantă, mândru de aparența sa, și o tânără cu ten măsliniu, desemnată de surse[9] ca o *Zingana* sau o *Zinghera*[10]. Dialogul lor nu e lipsit de subînțelesuri erotice, nici de aluzii la o



2. Caravaggio, *Ghicitoarea*, în jur de 1595-1598, ulei pe pânză, 99 × 131 cm, Luvru, Paris

confruntare subliminală. Voi reveni mai încolo la imensul succes al acestei imagini, precum și la geneza și semnificațiile ei. Pentru moment va fi suficient să observăm caracterul frapant al coexistenței – sau, dacă vrem, al coincidenței – în opera lui Caravaggio a temei tradiționale a Identității, considerată cheia de boltă a reprezentării occidentale, cu traversarea distanței care semnalează alteritatea Celuilalt.

Numeroasele provocări lansate de pictor – între care punerea în discuție a Aceluiași și căutarea Celuilalt – au suscitat, se știe, indignarea Academiei, care n-a întârziat să se întrebe dacă nu cumva Caravaggio a venit pe lume „pentru a distruge pictura“[11].

A pune în discuție imaginea alterității în epoca în care se fixa canonul vizual occidental[12] implică reconsiderarea principalelor componente ale acestui canon: perspectivă, narațiune picturală, compoziție, cult al proporțiilor corpului uman, al frumuseții, al armoniei cromatice și al eclerajului. Care e locul Celuilalt în acest set de norme?

Reflecția mea se va menține în limitele a ceea ce este în mod tradițional desemnat ca „zorii Timpurilor Moderne“. Este vorba de epoca în care apare acest faimos canon și în care are loc, pe de altă parte, o explozie fără precedent a problematicii alterității, ca urmare a descoperirii Lumii Noi (fig. 3). Care vor fi implicațiile coabitării normei occidentale cu emergența Celuilalt?

În 1492, trei caravele spaniole acostează, sub semnul Crucii, pe țărmurile noului continent. Prima mențiune a întâlnirii nu putea fi mai semnificativă: „Atunci au văzut niște oameni goi…“[13] În primele documente iconografice pe tema întâlnirii, nuditatea locuitorilor Lumii Noi iese în evidență cu atât mai pregnant cu cât oamenii sosiți din cea veche sunt înarmați până-n dinți. Acești oameni goi vor



3. *Cristofor Columb primește daruri de la indigeni, în timp ce tovarășii săi înalță o cruce de lemn*, gravură de Théodore de Bry, în *Grands Voyages. America pars quarta* (Frankfurt), 1594, BNF, Paris

primi foarte curând denumirea de „indieni“ și vor fi prompt îmbrăcați.

Curioasă dialectică, care vede simultan la lucru descoperirea și ocultarea!

Un bogat imaginar al Celuilalt descoperit/ascuns se configurează rapid, și trebuie, fără îndoială, să-l luăm în considerare. Dar lucrurile sunt încă și mai complexe. În 1453, Imperiul Roman de Răsărit își încetează existența și Imperiul Otoman își stabilește capitala la Constantinopol, numit de aici înainte Istanbul. Curând, cei pe care cronicarii îi vor numi „turci“ ajung sub zidurile Vienei. De cealaltă parte, chiar în anul debarcării în Lumea Nouă și al descoperirii „Celuilalt exterior“, confruntarea cu „Celălalt interior“ atinge

culmea: maurii sunt izgoniți din Spania, iar evreii, siliți să se exileze. Dar lucrurile continuă să se miște. La începutul secolului al XV-lea, comerțul portughezilor cu sclavi aduce primii negri africani în marile porturi ale Europei și cam tot în acea perioadă o populație stranie cu ten smead, de origine obscură, bate la porțile marilor orașe. Acești oameni vor fi numiți „egipteni", apoi „nomazi", mai târziu „țigani"... În 1422, ei se află la porțile Bologniei, în 1427 – la cele ale Parisului.

Evrei, țigani, negri, musulmani. Iată cele patru figuri ale alterității care vor face obiectul reflecției mele. E vorba, mai degrabă decât de o alegere liberă, de o necesitate impusă de formarea în zorii Timpurilor Moderne a ceea ce aș dori să desemnez ca „iconosfera diferenței", iconosferă a cărei construcție are loc în strânsă relație cu prospecțiunile unei Europe în căutarea propriei sale identități.[14] În acest proces, interogarea a ceea ce este relativ apropiat predomină asupra celei privind ceea ce se află la o distanță extremă. Ceea ce preocupă și interesează e „străinul interior", nu „diferitul exterior". Așa încât orizontul „Mării de Mijloc" e cel care va indica, după modelul inaugurat de Herodot[15], limitele imaginarului dominant al epocii[16], în timp ce „descoperirea" unei Lumi Noi „foarte diferite" va trebui să treacă printr-un filtru care va estompa mai mult decât va dezvălui. Nimic mai logic atunci ca lucrurile văzute acolo de Columb să fie raportate într-o primă instanță la un model propice asimilării: edificiile incașilor și mayașilor sunt comparate cu „piramidele", templele aztece, cu moscheile, femeile seamănă cu cele „maure", iar lama e pe rând (sau în același timp) măgar, oaie și cămilă.[17] Iconografia seriei de cărți ilustrate *Grands Voyages* de Théodore de Bry din 1590, fără îndoială o realizare de primă importanță pentru construcția „Celuilalt îndepărtat", e foarte marcată de această constrângere. O cercetare aprofundată a acestui fenomen de aculturație este, desigur, de avut

în vedere, dar ea deplasează dincolo de Atlantic paradigma mediteraneeană. Mă voi limita la o prezentare sumară, luând în același timp în considerare provocarea pe care o reprezintă un astfel de demers.

Toți acești Ceilalți („interiori" sau „exteriori"), misterioși, amenințători, interziși, fascinanți, suscită reacții multiple, uneori negative, aproape întotdeauna amestecate: curiozitate, teamă, dorință, respingere... Dat fiind caracterul în afara normei al Celuilalt, locul său în iconosfera pe cale să se cristalizeze în conformitate cu reguli precise nu poate fi decât problematic. Fapt e că, în pofida dificultăților și reticențelor, „Diferitul" și „Neasemănătorul" sfârșesc prin a accede la vizibilitate.

În ce fel? Întrebarea e, desigur, de ordin antropologic, dar istoricul imaginilor îi poate furniza câteva răspunsuri.

O INTRIGĂ VIZUALĂ

Tabloul pictat de Tițian pentru Filip II, regele Spaniei, la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea și ilustrând povestea Dianei și a lui Acteon (fig. 4) ne oferă o magnifică introducere. Datorată unuia dintre geniile Renașterii, opera se prezintă dintru început ca o intrigă vizuală. Tabloul traduce în imagine una dintre marile narațiuni ale tradiției clasice, și anume episodul tragic al infracțiunii culpabile al cărei erou și în același timp victimă a fost Acteon.

Scena e descrisă în Cartea a III-a a *Metamorfozelor* lui Ovidiu:

> [...] O peșteră ascunsă-n desișul
> Văii, de mână de om nu-i făcută, dar pare făcută.
> Firea cu a ei iscusință, în tuf ușor și în ponce
> Vie, săpase o boltă tocmai pe locul acela.



4. Tițian, *Diana și Acteon*, 1556-1559, ulei pe pânză, 184,5 × 202,2 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh

Și dinspre dreapta șoptește-un izvor străveziu care umple
Albie larg revărsată, cu maluri de iarbă-nverzite,
Unde avea obicei să-și stropească cu limpede rouă
Zâna pădurilor, trupul ei feciorelnic, trudită
De vânătoare fiind. Ajungând aici, purtătoarei
Armelor ei îi dă arcul destins și tolba și lancea,
Alta din nimfe primește pe brațe haina descinsă,
Altele două-i desfac legătura sandalelor, alta,
Fata Ismenului, Crocale, mult mai dibace ca ele,
Părul lăsat ca al ei, peste umeri, în conci i-l adună.
Rhanis, Nephele, Hyale, Phiale și Psecas iau apă
Din a izvorului undă și-o varsă din urnele pline.
Când pe Titania apa o toarnă, cum este-obiceiul,
Iată nepotul lui Cadmus, din muncă-ncetând, rătăcește

Pași fără țintă prin crângul necunoscut și ajunge-n
Sfânta pădure, căci pașii Soarta-i ducea chiar acolo.
Cum a pătruns în peștera înrourată de unde,
Nimfele, goale, văzând un bărbat, începură pe dată
Pieptul să-și bată și-ntreaga pădure s-o umple de repezi
Țipete, și-nconjurând pe Diana, cu mâna, cu trupul
Ele o-acopăr. Zeița fiind decât ele mai-naltă,
Le depășește pe toate cu-n cap. Și așa precum norii
Se înroșesc când a soarelui rază în față-i lovește,
Cum Aurora se împurpurează, tot astfel Diana
Se-mbujoră când văzu că fără veșmânt e văzută.
Chiar dacă împresurată era de mulțimea de soațe,
Totuși stătu aplecată-ntr-o parte și fața-și-ntoarse;
Ar fi voit la-ndemână să-și aibă săgețile; însă,
Cum nu avea decât apă-o zvârli pe-a bărbatului față;
Părul stropindu-i cu apă răzbunătoare îi spuse
Vorbele-acestea, ce îi prevesteau viitoarea pieire:
„Du-te și spune acum, dacă poți, că fără veșminte
Tu m-ai văzut." Dar mai mult nu-l amenință și pe stropitul
Cap pune coarne de cerb cu lungă viață, iar gâtul
Lung i-l întinde și vârful urechilor lui îl ascute,
Mâini și brațe zeița îi schimbă în zvelte picioare
Și-i învelește trupul întreg într-o piele bălțată [...].[18]

Am citat acest lung pasaj nu atât pentru a arăta fidelitatea lui Tițian față de textul ovidian, cât pentru a evidenția distanța pe care o ia față de sursa sa.[19] În corespondența pe care o întreține cu patronul său regal, pictorul, conștient de prerogativele sale, insistă asupra valorii contribuției sale, vorbind despre tablourile acestui ciclu mitologic ca despre tot atâtea „poeme" (*poesie*).[20]

Departe de a fi o transcriere, „poemul" lui Tițian care îi pune în scenă pe Diana și Acteon se prezintă ca un comentariu. Numeroase detalii menționate în text sunt absente, în schimb își fac apariția altele. Nimfele sunt anonime, dar expuse de pictor într-un veritabil catalog al nudității. Ne-am

putea deda unui exercițiu – mai degrabă futil, fără îndoială – căutând în tablou cele șase frumoase prietene ale Dianei, în încercarea – vană și ea – de a stabili care dintre ele e Crocale și care Nephele, Hyale, Rhanis, Psecas sau Phiale. Ce e sigur – și devine astfel extrem de semnificativ – este că însoțitoarea aflată în imediata proximitate a zeiței, dar ultima în ordinea reprezentării, în extrema dreaptă a tabloului, are puține șanse să fie identificată. Ea iese, într-adevăr, din ordinea clasică a textului ovidian... căci e neagră. Această figură e o pură invenție tițianescă, făcând dovada unei mari îndrăzneli prin introducerea Celuilalt într-un scenariu vizual de inspirație clasică.

În raport cu cel al lui Ovidiu, „poemul" lui Tițian întărește considerabil intriga vizuală, utilizând o dată în plus structura narativă a tabloului. Astfel, actul final, acțiunea magică care avea la Ovidiu drept efect metamorfozarea *voyeur*-ului imprudent, nu își are locul la artist. Lipsită de armele ei obișnuite (tolba sa atârnă mai încolo, agățată de o creangă), Diana se protejează de Acteon nu stropindu-l cu apa nefastă, cum clama textul ovidian, ci acoperindu-se cu un văl, în timp ce îl străpunge cu privirea sa fatală. În acest fel, punerea în scenă a lui Tițian se organizează între efracția optică a lui Acteon și *malocchio* asasin al zeiței, și tabloul se prezintă în mod maiestuos ca un discurs eminamente vizual.

Odată ce a pătruns, din nebăgare de seamă, în ascunzișul nimfelor, microcosmos al alterității la feminin, vânătorul nu-și poate ascunde uimirea. Arcul său cade la pământ, brațele i se ridică într-un gest de stupoare amestecat cu spaimă, pașii i se opresc la malul unui pârâu pe care nu-l va mai trece niciodată. Doar privirea sa traversează domeniul interzis. Nici draperia roșie pe care una dintre nimfe încearcă în van s-o interpună efracției (acest detaliu în înalt grad pictural lipsește – mai e oare nevoie s-o spunem? – la Ovidiu, dar este esențial la Tițian), nici abundența nudurilor care se

intercalează între vânător și zeiță nu sunt suficiente pentru a frâna pulsiunea scopică. Ținta privirii intruse e corpul nud al Dianei, corp protejat în van și iluzoriu, în realitate abil expus pictural. În *ex-punerea* acestui corp strălucitor, ultimul personaj al intrigii vizuale, femeia neagră, e un actor esențial. Ea e acolo, s-ar părea, pentru a acoperi. În realitate, ea dezvăluie. În loc să oculteze, ea face vizibil. Contrastul cu negrul intens al servitoarei sale este cel care face corpul Dianei să „sară în ochi", ca să spunem așa.

*
* *

Chiar în epoca în care Tițian se pregătea să realizeze acest tablou, umaniștii venețieni puneau la punct un discurs teoretic care ne permite astăzi să circumscriem mai exact originalitatea demersului pictural al marelui maestru.

> Cea mai însemnată parte a coloritului este lupta dintre lumină și umbră, în care există o cale de mijloc pentru a îmbina cele două contrarii, dând astfel rotunjime figurilor și făcându-le să pară, după cerință, mai apropiate sau mai depărtate, iar pictorul trebuie să ia seama cum le așază ca să nu se iște nepotriviri. Pentru asta se cere de asemenea o bună cunoaștere a perspectivei, spre a putea micșora lucrurile care fug, fiind închipuite în depărtare. Dar ochiul trebuie să vegheze necontenit asupra tonurilor, mai cu seamă ale carnației, și asupra moliciunii; căci mulți fac unele figuri care prin duritate și colorit par de porfir, iar umbrele sunt prea întunecate, ajungând adesea până la negru curat; [...] Adevărul e că aceste culori trebuie să fie variate și să țină seama de sex, de vârstă și de starea personajelor. De sex, deoarece îndeobște carnația femeii are alt colorit decât aceea a bărbatului; de vârstă, pentru că într-un fel arată la tineri și în alt fel la bătrâni; de stare, pentru că unui țăran nu i se potrivesc aceleași culori ca unui gentilom. [...] Culorile trebuie îmbinate prin tonuri care să le unească într-un singur tot, astfel încât să pară firești și să nu lase nici o urmă supărătoare pentru ochi, așa cum sunt liniile

> contururilor, de care pictorul trebuie să se ferească pentru că în natură nu se întâlnesc, sau, cum spuneam, negreala umbrelor prea aspre și tăioase. Lumina și umbra folosite cu chibzuială și măiestrie dau rotunjime figurilor și totodată relieful dorit [...]. Deci cine e priceput în această privință stăpânește una din laturile cele mai însemnate. Așadar, lucrul cel mai greu în colorit este imitarea carnației, care constă în varietatea tonurilor și moliciune.[21]

Parcurgând aceste rânduri, devenim conștienți de modul în care literatura artistică a aservit arta lui Tițian unui discurs vizând stabilirea unui canon pictural. Redarea carnațiilor se obține, conform teoriei, prin mijloace cromatice și prin utilizarea clarobscurului, în speță prin contrast (*contendimento*) și amestec (*mescolanza*). Extremele, spune textul, sunt cu toate acestea de evitat, și în particular „prea negrul" (*il puro negro*) și umbrele întunecate (*la negrezza dell'ombre*). Cât despre varietate (*varietà*), ea e nu doar admisă, ci, mai mult, dorită.

Să acordăm totuși atenție termenilor exacți ai discursului, care pune în evidență trei diferențe și, prin urmare, trei contraste posibile în reprezentarea corpurilor și carnației: diferența de sex, cea de vârstă și cea de stare. Textul nu spune nici un cuvânt despre un posibil *contendimento* rezultând din ceea ce era desemnat în epocă prin expresia „complexiuni climaterice"[22] și trece complet sub tăcere carnația neagră, enunțând în același timp imperativul ca *puro negro* să fie evitat. Dar Tițian nu pare să se lase impresionat de rezerve de acest fel. Mai mult, depășind propriul său canon, el înscrie corpul negru în universul clasic și face asta, am putea spune, „cu judecată și măiestrie" (*con giudizio ed arte*).

Servitoarea plasată de Tițian în punctul final al narațiunii sale picturale este un adevărat „dublu" al Dianei, dar un „dublu neasemănător"[23] (fig. 5). Pielea ei închisă, părul creț, nasul borcănat contrastează cu carnația strălucitoare, pletele aurii și profilul grec al zeiței. Ea e cea mai „îmbrăcată" dintre

suscită în același timp o consonanță cu mica seceră a lunii care împodobește fruntea Dianei, în contrapunct, la celălalt capăt al compoziției, cu arcul căzut la picioarele lui Acteon.

Ar fi interesant să cunoaștem reacția spectatorului din epocă, și în particular pe cea a lui Filip II, la itinerarul vizual propus de Tițian, dar sursele sunt, din păcate, avare. Se știe că marile doamne ale epocii începuseră să aprecieze serviciile servitoarelor negre și se știe de asemenea că tabloul cu Diana și Acteon a fost atârnat, ca alte „poeme" trimise de Tițian la Madrid, în spațiile private ale *camerino*-ului regal. Se poate deduce de aici că influența exercitată asupra pictorilor care au avut privilegiul să-l contemple a fost considerabilă, așa cum o demonstrează mai multe opere ulterioare.

Prima reacție semnificativă este cea a lui Rubens (fig. 6); abordând tema venețiană a Venerei la oglindă, acesta întreprinde o cercetare a contrastelor similară celei pe care am văzut-o la lucru în „poezia" destinată lui Filip II. A sa Venus văzută din spate, în prim-plan, e inspirată de o idee a lui Tițian, dar ea corespunde unui alt ideal de frumusețe feminină și unei alte concepții a carnației. Corpul ei generos e încadrat de mai multe chipuri: unul este cel al zeiței înseși, dedublat cu ajutorul unei oglinzi ținute de un Cupidon înaripat, un altul e cel al unei servitoare negre, care apare în colțul superior al tabloului, în dreapta. Prin privirea ei speculară Venus ne fixează, atrăgând propria noastră privire în tablou. Chipul servitoarei, văzut din profil, produce un contrast, reluat și accentuat de brațul ei negru pe care se încolăcesc, atrăgându-ne atenția, pletele blonde ale stăpânei. *Contendimento* se inspiră, fără îndoială, din opoziția, activă în *Diana și Acteon* (fig. 4), între negru și alb sau între clar și obscur, dar merge mai departe: pășind dincolo de o simplă concesie acordată emergenței marginale a alterității, el instaurează o veritabilă reflecție încrucișată asupra raportului între Celălalt

și Același. Cu siguranță, Caravaggio a trecut pe-acolo (fig. 1). Rămâne de determinat în ce măsură a perceput Rubens semnalul emis de pictorul italian, dar e dificil să ne îndoim de faptul că a sa *Venus la oglindă* se proclamă în mod aproape ostentativ o reflecție asupra înscrierii Celuilalt în spațiul locuit de Același, un spațiu al cărui unic stăpân rămâne, pentru moment, Același.

INTRUZIUNEA IDENTITARĂ

Ajunși în acest punct, ne-am putea interoga cu privire la modalitățile la care recurge imaginarul occidental în momentul în care se pregătește să se confrunte cu situația inversă: intruziunea identitară în spațiul Celuilalt. Între numeroasele exemple care ne permit să explorăm ansamblul dilemelor ce sunt aici în joc, pictura lui Albrecht Dürer reprezentându-l pe Isus între doctori poate furniza o primă clarificare (fig. 7).

Îl vedem aici pe Isus adolescent gata să se confrunte cu păzitorii tradiției ebraice și luând în posesie spațiul simbolic al Templului. Nu e prima oară când iconografia creștină sau Dürer însuși abordează această temă, cum nu e prima oară când arta occidentală purcede la o reflecție asupra raportului dintre Vechea și Noua Lege prin mijlocirea unei figurații construite pe antiteze. Întorcând spatele experiențelor anterioare, Dürer alege să privilegieze aici o narațiune în plan apropiat[25], al cărei rezultat este că prezența tânărului Isus printre bătrâni capătă caracterul unei intruziuni dramatice. Artistul însuși, care a pictat acest tablou în timpul unei șederi la Veneția, declară într-o scrisoare către un prieten german, datată 23 septembrie 1506, că a făcut „un tablou cum n-a mai făcut niciodată"[26]. În ce constă această noutate? Întâi, așa cum au arătat mai multe studii importante[27], narațiunea



7. Albrecht Dürer, *Isus între doctori*, 1506, ulei pe lemn, 64,3 × 80,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

evanghelică este drastic epurată, în numele unei puneri în scenă eminamente picturale. Episodul relatat de Luca e cel al dispariției lui Isus, în timpul sărbătorii de Paște, la Ierusalim, urmată de descoperirea lui tardivă la Templu:

> Iar la trei zile L-au aflat [Maria și Iosif] în Templu, șezând în mijlocul învățătorilor, ascultându-i și întrebându-i. Și toți care Îl auzeau se minunau de priceperea și de răspunsurile Lui. Și, văzându-L, rămaseră uimiți, iar mama Lui a zis către El: Fiule, de ce ne-ai făcut nouă așa? Iată, tatăl Tău și eu Te-am căutat îngrijorați. Și El a zis către ei: De ce era să Mă căutați? Oare nu știați că în cele ale Tatălui Meu trebuie să fiu? Dar ei n-au înțeles cuvântul pe care l-a spus lor (Luca 2, 46–50)[28].

Nici Maria, nici Iosif, spune Evanghelia, n-au înțeles că în Templu Isus nu era în realitate un intrus, căci el se afla, ca să spunem așa, „la el acasă". Prin prezența și cuvintele sale, el își proclamă identitatea și inversează raportul de intruziune. Dintr-odată, păzitorii Templului sunt cei care devin Ceilalți.

Dürer îl plasează, așadar, pe al său Isus tânăr și apolinic în centrul compoziției și îi relegă pe „doctori" la periferie. Fiul Domnului e calm, concentrat, senin. Doctorii sunt tulburați, derutați. Unii protestează, alții se îndoiesc. Isus e văzut frontal, cu capul ușor înclinat. Doctorii sunt reprezentați în posturi variate, în majoritatea cazurilor din trei sferturi sau din profil. „Frontalitatea cristică" pecetluiește identitatea, „profilul iudaic" – alteritatea.[29] Dar să privim lucrurile îndeaproape: unul dintre doctorii Legii Vechi și-a închis cartea și își îndreaptă întreaga atenție către Isus, care își comunică mesajul prin câteva gesturi clare și stăpânite. E un cap frumos de înțelept iudeu, un înțelept sensibil la noutatea adusă de acest tânăr, asupra căruia persistă încă îndoiala că ar fi Mesia. Un alt doctor rezistă. Cu gestica sa confuză, bâlbâită, împleticită, cu gura întredeschisă, el încearcă să tulbure argumentația lui Isus.

Pentru a realiza pe panou programul acestei confruntări, care nu e, până la urmă, decât punerea în scenă a emergenței unei noi identități pe ruinele unei vechi neasemănări, Dürer se inspiră dintr-un repertoriu de soluții pe care le împrumută în principal de la colegii săi italieni, dar pe care le ajustează propriei sale maniere și propriilor sale interese. Specialiștii au atras de multă vreme atenția asupra posibilei anteriorități a unui model leonardesc pierdut, dar în absența lui replicile de școală, ca și scrierile și desenele marelui maestru italian ne pot ajuta să înțelegem demersul artistului german. Iată deci, spre ilustrare, pasajul care figurează în *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci sub titlul „Cum să-l înfățișezi pe acela care vorbește în mijlocul mai multor oameni":

Ca să-l înfățișezi pe cel care vorbește în mijlocul mai multor oameni trebuie să iei seama despre ce fel de lucru vorbește el și să-i potrivești gesturile cu rostul cuvântării. Dacă rostul este să convingă, gesturile trebuie să corespundă acestui scop. Dacă rostul este de a explica mai multe lucruri, cel care vorbește să-și prindă un deget de la mâna stângă cu două ale mâinii drepte, iar pe cele mici să le țină strânse; obrazul să fie întors către popor; gura să-i fie întru câtva deschisă; să pară că vorbește. De-ar fi așezat, să pară c-ar vrea să se ridice și să țină capul ridicat; iar, de-l faci să stea în picioare, să se aplece puțin cu capul și cu pieptul către popor. Mulțimea o vei înfățișa tăcută, cu privirea ațintită către vorbitor și cu admirație în gesturi. Să arăți pe vreun bătrân cu gura strânsă de mirare a celor auzite, cu colțurile gurii trase în jos, făcând multe cute în obraji, cu sprâncenele aproape să se unească, adunându-i multe cute pe frunte.[30]

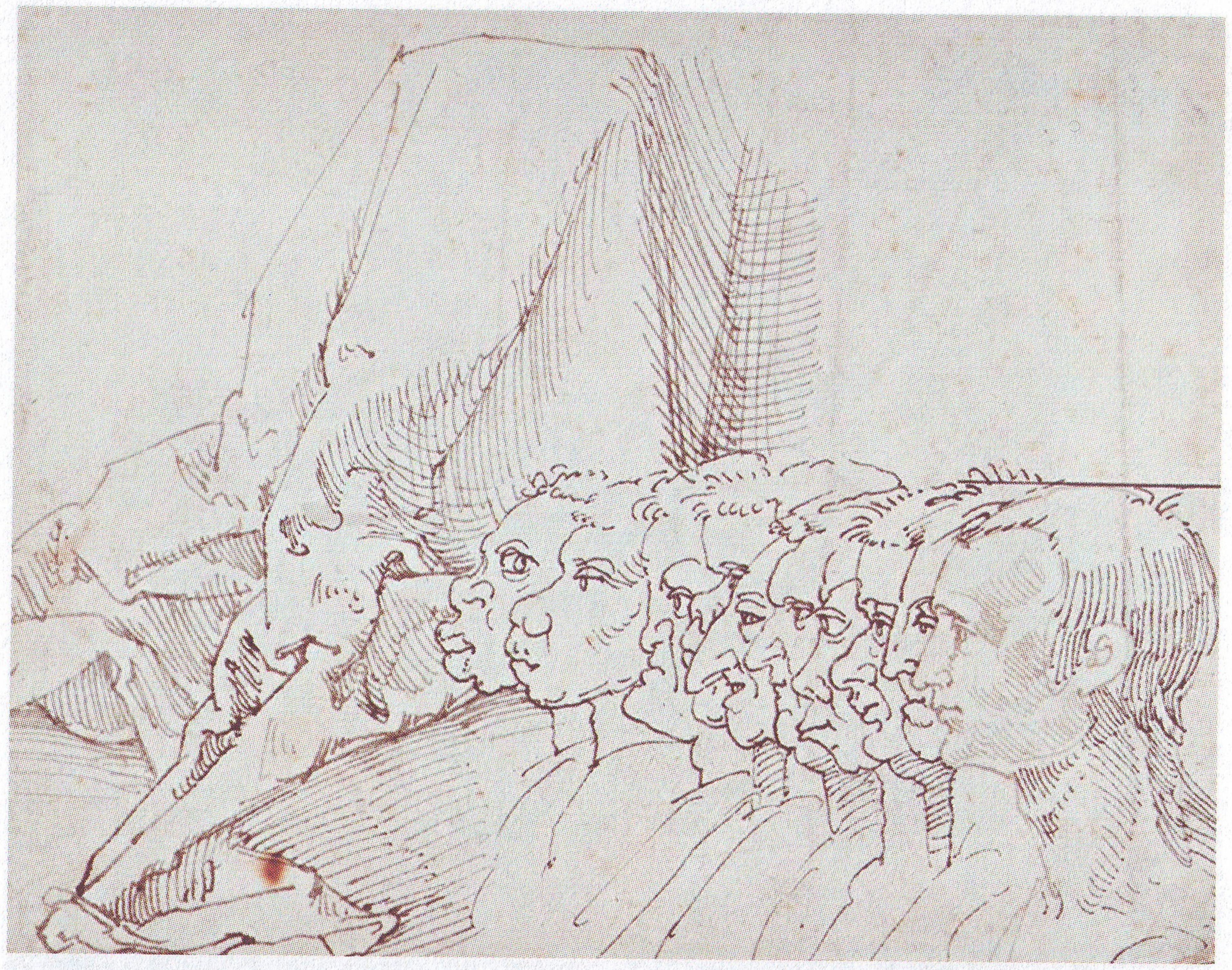
Schițele pregătitoare ale lui Dürer stau mărturie pentru atenția pe care o acorda retoricii gestuale. Dispunem de un magnific studiu al mâinilor „vorbitoare“ ale lui Isus. Cât despre cele ale bătrânilor, ele pot fi văzute în mai multe desene, ca și în pictura finală, sprijinite sau cramponându-se de carte, adică de cuvântul revolut al Vechii Legi. Nu se cunoaște un desen reprezentând gesturile „bâlbâite“ ale oponentului principal, figura-cheie a contrastului cu „Logosul încarnat“. Inspirația leonardescă (fig. 8) e aici încă o dată plauzibilă, dar ea solicită o precizare.

„Capul grotesc“ e unul dintre procedeele cele mai potrivite pentru a figura „Neasemănătorul“, și Leonardo n-a ezitat să recurgă la el.[31] El este de asemenea cel care s-a străduit să redea de o manieră clară contrastul care, dincolo de *contendimenti* determinate de sex, vârstă și stare, se află în inima însăși a sistemului estetic clasic: opoziția între frumusețe și urățenie. Reprezentarea acestei opoziții în sânul însuși al operei are drept efect, spune el, să pună în valoare fiecare din acești termeni, și asta în mod reciproc.[32]



8. Leonardo da Vinci, *Bărbat înșelat de țigani*, către 1493, peniță și tuș, 26 × 20,5 cm, Royal Library, Windsor

Când Dürer reia acest principiu în al său *Isus între doctori*, el face asta pentru a-l proclama pe Același prototipul frumuseții și totodată pentru a-l turna pe Celălalt în tiparul urățeniei. În anii care urmează acestei prime experiențe, Dürer avea să se lase tentat în mod manifest de o reflecție de ordin teoretic, pentru a produce un tratat (care nu va fi publicat decât după



9. Albrecht Dürer, *Zece chipuri în profil și studiu de chip*, n. d., peniță și tuș, 130 × 131 cm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin

moartea sa) despre canoanele corpului și chipului uman. Un desen păstrat la Cabinetul de desene al Galeriei Naționale din Berlin conține demonstrația cea mai elocventă a felului în care artistul german concepea legătura între armonie și dizarmonie facială (fig. 9). În prim-plan, foarte palid, se întrezărește profilul ideal al bărbatului occidental, paradigmă la care se raportează toate celelalte capete reprezentate pe filă. Asistăm la o veritabilă expoziție de „diferențe", în care ochiul spectatorului e condus, ca să spunem așa, de la nas la nas și de la bărbie la bărbie până la ultimul cap al seriei, în care recunoaștem fără efort un negru african. O identificare care se bizuie nu pe culoarea pielii (pe care desenul nu poate sau nu vrea s-o reprezinte), ci pe conturul stereotip al profilului său.

Acest gen de planșă, care pune în scenă o ierarhie estetică iluzorie, va cunoaște o amplă răspândire în cadrul a ceea ce

avea să fie cunoscut mai târziu ca „studii de fiziognomonie rasială", la care voi mai avea ocazia să revin.[33] Desenul lui Dürer prezintă un concentrat de fantasme, căci atât capul figurat în prim-plan, cât și cel al negrului african sunt construite pornind de la idei preconcepute. În plus, africanul se distinge printr-un detaliu curios: plasat chiar la marginea filei, el își întoarce privirea spre prim-plan, ca și cum ar dori să-l interpeleze pe spectator, sugerându-i un parcurs invers celui pe care acesta tocmai l-a urmat.[34]

E aproape imposibil de știut dacă avem de-a face cu un simplu derapaj al peniței, și în consecință să ne pronunțăm cu privire la ponderea acestui detaliu. Trebuie totuși să ne amintim că unul dintre *topoi* picturii renascentiste era faimoasa figură a „comentatorului" sau „admonestatorului" descrisă de Leon Battista Alberti în tratatul *Despre pictură*, publicat în 1435:

> Îmi place ca într-o istorie să fie cineva care să ne avertizeze și instruiască privind ceea ce se întâmplă, să ne invite printr-un gest al mâinii să privim sau să interzică apropierea printr-un chip încruntat și o privire fioroasă, să indice o primejdie ori ceva demn de admirație sau să te invite să râzi ori să plângi împreună cu personajele sale; astfel încât tot ce fac personajele pictate între ele și cu privitorul să contribuie la desăvârșirea istoriei și a învățămintelor ei.[35]

Dar despre ce „istorie" e vorba în cazul acestui desen? Cum știm, este o filă cu desene destinate instruirii, nu de o narațiune picturală, ca cea avută în vedere de Alberti în scrierea sa. Acordând atenție acestui simplu detaliu nu riscăm oare să supunem desenul unei suprainterpretări periculoase? Impresia că e vorba, dimpotrivă, despre o idee la care Dürer a meditat, fără să ajungă la o formulare „clară și distinctă", e întărită de apariția în *Isus între doctori*, operă crucială consacrată raportului dintre identitate și alteritate, a figurii „comentatorului", ale cărei trăsături sunt cele ale unui negru (fig. 7). De

această dată, opera e cu adevărat o „istorie", chiar dacă ea e comprimată la maximum, iar bărbatul cu ten smead care ne privește din planul îndepărtat al imaginii îndeplinește în ea, fără nici o îndoială, rolul de *admonitore*, chiar dacă funcția sa în trama narativă, dată fiind extrema ei condensare, rămâne întru câtva imprecisă. Este evident că nu e vorba de unul dintre doctorii Templului, ci de o figură al cărei rol teoretic e contactul cu spectatorul. Singurul lucru care se poate afirma cu certitudine în legătură cu ea este că, într-o istorie figurativă ilustrând dialogul Aceluiași cu Ceilalți, „diferența" sa semnalează modul în care alteritatea avea să apară: nu binară, ci plurală. Ea atrage atenția asupra uneia dintre trăsăturile fundamentale ale construcției imaginii Diferitului, și anume faptul că Celălalt – Distinctul, Neasemănătorul, Diversul, Divergentul, Inegalul – e arareori conceput de unul singur, ci cel mai adesea într-un raport care leagă între ele multiple diferențe. Nu ne vom mira, așadar – și anticipez o idee recurentă în considerațiile care urmează –, dacă în imaginarul occidental evrei, negri, țigani sau musulmani sunt obiectul unui amestec, al unei contaminări complexe și continue. Nu ne vom mira, altfel spus, să fim confruntați, de cele mai multe ori, nu cu o alteritate univocă, ci cu o alteritate „interconectată".

ALTERITATEA INTERCONECTATĂ

Dürer a pictat acest tablou-experiment la Veneția în 1506 și, dacă e să credem inscripția care figurează pe un *cartellino*, în doar cinci zile.[36] Dată fiind noutatea sa, dar și îndoielile pe care le suscită, el e considerat de unii istorici de artă un eșec sau o „simplă curiozitate"[37]. Și totuși, deși această operă rămâne fără posteritate, ea ocupă un loc important în reflecția cu privire la reprezentarea diferențelor.



10. Vittore Carpaccio, *Disputa Sfântului Ștefan*, 1514, ulei pe pânză, 147 × 172 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

În acest sens, Veneția oferă reflecției un teren deosebit de propice, dată fiind deschiderea ei către spațiul „intermediar" care este Mediterana, precum și pentru că artiștii din lagună n-au încetat să abordeze, și asta în forme foarte diverse, tema confruntării interculturale sau interconfesionale. Astfel, Vittore Carpaccio a pictat în 1513 pentru Scuola di San Stefano un ciclu de pânze de format mare ilustrând episoadele majore ale vieții protomartirului Ștefan. Ținând cont de proximitatea temelor – Ștefan era „primul imitator al lui Cristos" –, nu ne vom mira să regăsim aici elementele de retorică figurativă utilizate deja de Dürer, fără ca acest lucru să implice o influență sau un contact direct. Carpaccio a ales să desfășoare narațiunea sa pe o suprafață vastă, într-un spațiu construit în acord cu regulile perspectivei. În *Disputa* (fig. 10),

confruntarea lui Ștefan cu membrii comunității iudaice are loc într-o *loggia* italiană, pe fondul unui Ierusalim imaginar. Faptele Apostolilor și *Legenda aurea* precizează că au luat parte la dezbatere, în afară de membrii „sinagogii libertinilor", „cirenieni din orașul Cirene, alexandrini și oameni din Cilicia și din Asia"[38] (Fapte 6, 9). Cu toții s-au străduit să-l încurce pe Ștefan, dar la capătul unei lungi discuții au trebuit să se încline în fața înțelepciunii lui.

Carpaccio insistă asupra diversității etnice a protagoniștilor, pe care încearcă, după cum se vede, s-o armonizeze cu gusturile la zi. Spectatorul epocii avea, fără îndoială, dificultăți în a distinge, în grupul celor care se opuneau mesajului cristic transmis de Ștefan, pe cirenieni de alexandrini sau de oamenii din Cilicia. El era invitat mai degrabă să-i regăsească, în mulțimea colorată a „străinilor" adunați sub acest portic lombard, pe „străinii" lui: evrei, otomani, mameluci, bizantini. Toți acești „Ceilalți" actualizați și multipli participă în feluri diferite la dispută: unul dintre ei, care pare să fi găsit adevărul într-o carte deschisă, își manifestă dezacordul, un altul reflectează, un al treilea încurajează sau încuviințează.[39] În afara porticului, Carpaccio a reprezentat un grup de înalți demnitari venețieni. Ei sunt, ca să spunem așa, „galeria intra-diegetică" a controversei. Prezența acestor contemporani traduce voința artistului și a comanditarilor săi de a aduce dialogul și dezbaterea interconfesională în actualitatea unei Veneții pluriculturale, însă fundamental creștine.

Din nou, un detaliu întărește mesajul. E vorba de privirea îndreptată de Ștefan din pictură către spectatorul din fața sa. Artificiul e bine-cunoscut – ca și ponderea teoretică ce îi este acordată –, dar funcția cu care e investit aici e neobișnuită. În *telero* pictat de Carpaccio, tânărul imitator al lui Cristos nu e numai un orator irezistibil, ci el este cel care se adresează direct spectatorului real, declarându-se astfel protagonistul, „admonestatorul" și comentatorul propriei sale istorii.



11. Vittore Carpaccio, *Predica Sfântului Ștefan la Ierusalim*, 1514 (?), ulei pe pânză, 148 × 194 cm, Luvru, Paris

Dacă o comparăm cu experiența düreriană, care plasa „admonestarea" în privirea Celuilalt, *storia* lui Carpaccio o plasează în privirea Aceluiași.

„Această primă confruntare – ne spune *Legenda aurea* – a avut ca rezultat un triumf."[40] Dar, după toate aparențele, el n-a fost suficient pentru tânărul predicator. Nevoia sa de audiență, elanul său persuasiv l-au împins către noi izbânzi.

Iată-l acum predicând unui întreg popor (fig. 11).[41] Nu mai e „la catedră", ca în *Disputa*, ci pe o tribună improvizată cu ajutorul unei statui prăbușite la pământ, unde s-a spart. Astfel le vorbește el vizitatorilor Ierusalimului. Iar aceștia ascultă.

Trebuie subliniat dintru bun început că această pictură, care într-un anumit sens este dublul *Disputei*, se distinge de

ea mai ales în virtutea unui raport particular pe care îl instaurează între „vorbire" și „ascultare". Dacă *Disputa* (fig. 10) avea ca temă o controversă, un dialog, *Predica* (fig. 11) ilustrează un monolog. Actul vorbirii se produce de o manieră care ar putea fi calificată drept solipsistă, iar actul ascultării, fundamental aici, se referă la un auditoriu multiplu și divers, dar sudat prin aceeași vrajă, cea suscitată de discursul acestui tânăr charismatic cu „chip angelic"[42]. Actul vorbirii se manifestă prin caracterul său hegemonic, prin intenția lui de a transmite „Celorlalți", toți în eroare, un adevăr transcendental. Actul ascultării se traduce prin fascinație, primul pas către acceptare. Raportul e insolit: oratorul își livrează discursul cu ochii îndreptați spre cer, fără a-și privi publicul, ca și cum acesta ar fi presupus să se lase convins fără rezistențe de existența lui Dumnezeu unic, către care arată indexul predicatorului și pe care ochii săi dați peste cap par să-l zărească în sălașul său celest, dincolo de turnuri și minarete.

Scena se petrece din nou la Ierusalim. Topografia lui incertă amestecă informații găsite în marile relatări de călătorie sau în opuri ilustrate cu gravuri, dintre care cel mai important a fost *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernhard von Breydenbach, publicat pentru prima oară la Mainz în 1486, cu celebrele ilustrații ale lui Erhard Reuwich, și reeditat de câteva ori în deceniile următoare. Alături de evocarea Domului Stâncii și Sfântului Mormânt, se disting ici și colo aluzii la arhitectura venețiană, ceea ce invită din nou interogarea cu privire la contextul spațio-temporal evidențiat prin reprezentare. Cât despre personajele care constituie acest public pestriț, ele nu se îndepărtează prea mult de cele pe care pictorul a putut să le observe cu propriii săi ochi, către 1500, în piețele și pe străduțele Veneției. Plăcerea cu care redă caftane otomane somptuoase e evidentă. Carpaccio acordă de altminteri o mare atenție tipurilor umane și etnice, pe care le înșiră ca într-o mare friză la dreapta tribunei impro-

vizate care-i servește drept piedestal lui Ștefan, devenit o statuie vie. Un adept blond – un fel de „alt Ștefan" din public – e urmat îndeaproape de un tânăr cu pielea neagră, căruia îi succedă un bărbos cu turban. Cei trei formează un prim grup etnic și cultural. Ei sunt la rândul lor urmați de două personaje în plină discuție. Unul din ei este probabil palestinian, celălalt – cu certitudine bizantin.[43] Un mameluc ascultă hipnotizat, cu bărbia sprijinită în palmă. Doi arabi, unul în picioare, altul așezat pe o grămadă de moloz, îi urmează. În fine, un pelerin pe Pământul Sfânt care se sprijină pe bastonul său și un soldat cu lancea îndreptată în jos încheie seria heteroclită a publicului care se înghesuie să-l asculte pe sfânt. Un grup de femei așezate direct pe pământ completează auditoriul.

Să notăm aici că există o ierarhie de „gen" în locul acordat componentei feminine a auditoriului. E vorba în majoritate de evreice, cum o indică vestimentația și coafura lor. Una dintre ele iese totuși în evidență. Cu chipul pe jumătate acoperit, ea e singura care nu-l privește pe orator și care își ascunde chipul în cutele vălului. În pofida tradiției iconografice bine-cunoscute a femeii cu ochii legați, nu sunt sigur că această femeie simbolizează orbirea Sinagogii, cum s-a sugerat uneori.[44] Aș fi înclinat mai degrabă să văd în acest personaj central, dar parcă ocultat, o reprezentare caricaturală a femeii musulmane, așa cum figura ea în gravurile relatărilor de călătorie către Pământul Sfânt și așa cum reapare ea de altfel, în miniatură, în planul secund al pânzei lui Carpaccio. Locul femeii voalate în centrul auditoriului este o figură a rezistenței la ascultare.

Nu ne vom mira atunci dacă în ultimul *telero* din ciclul lui Ștefan, care reprezintă lapidarea sfântului (fig. 12), persecutorii primului imitator al lui Cristos, evreii, capătă aspectul amenințător al noului inamic, „Turcul". Un motiv în plus să ne interogăm din nou cu privire la modul în care funcționează, în contexte istorice diferite, imaginarul alterității.



12. Vittore Carpaccio, *Lapidarea Sfântului Ștefan*, 1520, ulei pe pânză, 149 × 170 cm, Staatsgalerie, Stuttgart

OCHIUL IDENTITAR

Rapida trecere în revistă a acestor câteva exemple nu face decât să confirme cele mai importante concluzii ale antropologiei: alteritatea nu are nimic dintr-o esență, ea e o noțiune relativă și conjuncturală; „nu suntem un Altul/Alții decât pentru privirea cuiva"[45]. Ochiul identitar marchează centrul, alteritatea se plasează la periferie. Între centru și periferie există o relație de putere și tensiuni structurante. Departe de a contesta ideea potrivit căreia este ceva de „reprezentat" din realitatea Altora, imagologia pe care îmi propun s-o pro-

movez completează demersul pur antropologic, interogând în primul rând regimul vizual în interiorul căruia această operație este efectuată.

Aplecându-mă asupra acestor chestiuni, le-am perceput destul de repede provocările. Ele se leagă de faptul că mă interesează „imagini", adică interpretări figurate, forjate înainte de înflorirea disciplinei numite astăzi „antropologie", eveniment plasat îndeobște în secolul al XVIII-lea[46], prin urmare într-o perioadă cu care se încheie parcursul pe care îl propun. Câmpul meu de cercetare precedă în egală măsură apariția sistemului de gândire „orientalist", care „inventă", potrivit cărții fondatoare a lui Edward Said[47], o realitate factice, din perspectiva imperialistă a unui Occident industrializat. Într-o anumită măsură, demersul meu este inspirat de interogările apărute odată cu studiile postcoloniale. Datorez mult, de asemenea, familiarității pe care am dobândit-o în decursul anilor cu limbajul imaginilor și modul de a le interpreta. Și totuși, toate acestea nu sunt suficiente. Ochii mei s-au deschis și – sau mai ales – pentru că acest travaliu a fost o călătorie, nu una strict științifică, ci umană și existențială. Nu sunt, fără îndoială, nici singurul, nici primul care a trecut prin această experiență. Hugo de Saint-Victor vorbea deja despre ea în secolul al XII-lea și, dacă îmi permit să reiau una dintre celebrele sale aserțiuni, o fac înainte de toate în numele unei aspirații, mai degrabă decât din perspectiva unui parcurs încheiat:

> Este plăpând cel căruia patria îi mai este încă dragă; este deja puternic cel ce are ca patrie întregul pământ, iar desăvârșit este cel pentru care lumea întreagă este un exil.[48]

Român stabilit în Elveția, împrumut acest citat de la Tzvetan Todorov, bulgar trăind la Paris, care l-a găsit la Edward Said, palestinian stabilit în Statele Unite, care l-a găsit, la rândul său, la Erich Auerbach, german exilat în Turcia.[49]

I
Negru și alb

DIVERSITATEA LUMII

Călătorind prin Țările de Jos în 1517, Antonio de Beatis, canonic de Melfi și secretar al cardinalului Ludovic de Aragon, a vizitat pe 30 iulie colecția de pictură a contelui Henric de Nassau de la Bruxelles. În jurnalul în care își consemnează impresiile, el evocă întâi de toate „foarte frumoase picturi" (*bellissime picture*) și „nuduri de o frumoasă statură" (*nudi di bona statura*), înainte de a poposi asupra unor „panouri cu diverse închipuiri" (*tavole de diverse bizzerie*)

> în care sunt reprezentate mări, ceruri, păduri și câmpii cu multe alte lucruri; unii care ies dintr-o scoică, alții care defecă cocori, femei și bărbați, atât albi, cât și negri, în diverse acțiuni și poziții, păsări și animale de tot soiul și exact după natură, lucruri atât de atrăgătoare și fantastice, încât n-ai cum să le descrii celor care nu le-au văzut.[1]

Specialiștii sunt de acord, în marea lor majoritate, că aici este menționat pentru prima oară tripticul *Grădina deliciilor* de Hieronymus Bosch (fig. 13).[2] Citind acest pasaj, se remarcă imediat locul „în afara normei" pe care vizitatorul îl recunoaște acestei opere stranii în raport cu „sistemul său estetic", care coincide, de altfel, cu cel al unei întregi epoci. Decurge de aici că aceste *tavole* sunt dificil de descris, caracteristică

prin care De Beatis conclude scurta sa notă, care avea să devină un *topos* al literaturii despre Bosch, inclusiv al celei mai recente. Astfel, în al său *opus magnum* consacrat primitivilor flamanzi, Erwin Panofsky își mărturisește neputința de a interpreta operele maestrului din 's-Hertogenbosch[3], în timp ce Michel de Certeau califică tripticul aflat astăzi la Prado drept „loc unde să te pierzi"[4], iar Hans Belting, drept „labirint al privirii"[5].

În 1593, când această operă a intrat, ca dar al regelui Filip II, în colecțiile mânăstirii Escorial, inventarul spaniol o descria astfel: „o pictură în ulei pe lemn cu două voleuri laterale reprezentând diversitatea lumii, încifrată [*cifrada*] de Hieronymus Bosch sub forma unui șir de absurdități"[6].

E ciudat cum se regăsește o astfel de pictură într-unul dintre centrele Contrareformei catolice! Iată de ce eruditul frate José de Sigüenza, care a publicat în 1605 istoria mânăstirii, și-a dat toată silința pentru a demonstra că, departe de a fi incoerente, operele lui Bosch conțin o lecție morală, care în cazul *Grădinii deliciilor* (numit în epocă „tabloul frăguței") consta în insistența asupra caracterului trecător al plăcerilor terestre și asupra vanității lumii.[7]

Dată fiind abundența literaturii despre Bosch, ar fi superfluu să redeschidem aici dezbaterea cu privire la mesajele criptate transmise de acest artist de excepție. Îmi pare oportun, cu toate acestea, să interoghez semnificația a ceea ce a fost caracterizat ca „irumperea negrului nud"[8] în pictura Timpurilor Moderne, ceea ce face din *Grădina deliciilor* o operă inconturnabilă într-un studiu consacrat imaginarului occidental al alterității.

Panoul central prezintă o lume colorată, ca să nu spunem pestriță. De curând s-a emis ipoteza seducătoare potrivit căreia ar fi vorba despre o reprezentare imaginară a paradisului înaintea păcatului originar.[9] În acest Eden naturist, negrii,

se înscrie într-o geometrie destul de strictă, savant punctată de prezența unor ființe cu pielea smeadă, în centrul și în extremitățile compoziției. Grupul din stânga se remarcă prin bogata sa retorică gestuală. O femeie neagră al cărei sex dă naștere unei flori are o coacăză roșie pe cap și ascunde o alta în spate. Un al doilea personaj fixează spectatorul cu insistență, iar un al treilea ține un fruct extraordinar, a cărui aparență fantastică desfide orice nomenclatură botanică. În centrul aglomerării, un bărbat alb nud arată cu brațul ridicat ceva ce se află în afara cadrului panoului central. Grupul capătă astfel valoarea de trăsătură de unire cu scena care ocupă voleul stâng, și anume crearea primilor părinți.[10] Eva, abia născută din coasta lui Adam, și acesta din urmă, perplex în fața a ceea ce tocmai s-a produs, sunt amândoi albi. În panoul central creația e diversificată la extrem, dar atât negrii, cât și albii au în mod evident o origine comună. În acest sens, observațiile lui José de Sigüenza, care vedea în această pictură o reprezentare a „varietății lumii", fac dovada unei intuiții profunde și ne invită să reflectăm, de pildă, la locul dialecticii cromatice în cadrul acestui discurs pictural asupra diversității.

Această dialectică dobândește o evidență sporită dacă privim tripticul lui Bosch în totalitatea lui. Închis, tripticul arată o lume în *grisaille*, așa cum se prezenta ea, potrivit unora dintre interpretări, în a treia zi a Creației[11] (fig. 14). Dumnezeu Tatăl, reprezentat într-un medalion în partea superioară stângă, a separat deja lumina de tenebre (ziua întâi), cerul de ape (ziua a doua) și tocmai a creat pământul. Ne aflăm în inima Genezei. Inscripția în latină vizibilă pe cele două voleuri întărește mesajul, care se referă la Creația universului grație Verbului. E vorba de un pasaj din Psalmul 32, 9, unde se spune: „Că El a zis și s-au făcut, El a poruncit și s-au zidit" („*Ipse dixit et facta su[n]t / Ipse ma[n]davit et creata su[n]t*").

Cred că trebuie proiectat acest mesaj asupra tripticului deschis, în care ni se arată această lume deja realizată și abun-



14. Hieronymus Bosch, *Grădina deliciilor*, către 1500-1505, ulei pe lemn, triptic închis, 220 × 194 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

dentă. În contrast cu monocromia începuturilor, ne confruntăm cu un furnicar viu colorat, sclipitor, pestriț. O lume variată. Dihotomia negru–alb e o componentă sau, mai bine, o emblemă a acestei lumi.

Dacă există într-adevăr un mesaj moral în dispozitivul pictural conceput de Bosch, acesta se întemeiază pe sinergia

dintre cele două stări ale operei, închisă sau deschisă, și, odată deschisă, pe cea dintre panoul central și panourile laterale. E semnificativ că spectatorul găsește, într-un anume sens, indicații de lectură în citatul care prefațează opera, dar mai trebuie să facă efortul de a-l prelungi. Căci, odată tripticul deschis, pasajul din Psalmi nu se întrerupe; dimpotrivă, el include ansamblul imaginarului pictat, ca și cum ar fi pronunțat de o voce *off*:

> Din cer a privit Domnul,
> văzut-a pe toți fiii oamenilor.
> Din locașul său, cel gata,
> privit-a spre toți cei ce locuiesc pământul.
> Cel ce a zidit îndeosebi inimile lor,
> Cel ce pricepe toate lucrurile lor.[12]

Dacă e legitim să presupunem că în tripticul deschis Bosch a vrut să-i reprezinte simbolic „pe toți fiii oamenilor“ și pe „toți cei ce locuiesc pământul“, trebuie să ne interogăm cu privire la cunoștințele sale efective legate de diversitatea etnică, precum și cu privire la poziția sa în raport cu discursul general despre diferență în vigoare în epoca sa. La prima întrebare e destul de ușor să răspundem, întrucât prezența în Țările de Jos a unor bărbați și femei cu pielea de culoare închisă era lucru curent de când începuse să înflorească comerțul cu sclavi în secolul al XV-lea. Rămâne însă adevărat că la Bosch semnificațiile simbolice prevalează asupra fidelității documentare. Pictorul ar fi putut vedea și chiar observa îndeaproape negrii care soseau pe continent, dar nimic nu lasă să se creadă că s-a simțit interpelat de ei, percepându-i ca indivizi în sensul propriu al cuvântului. În *Grădina deliciilor*, negrii (ca și albii, de altminteri) sunt în majoritate ființe anonime, simple corpuri nude populând un univers al diversității și multiplicității.

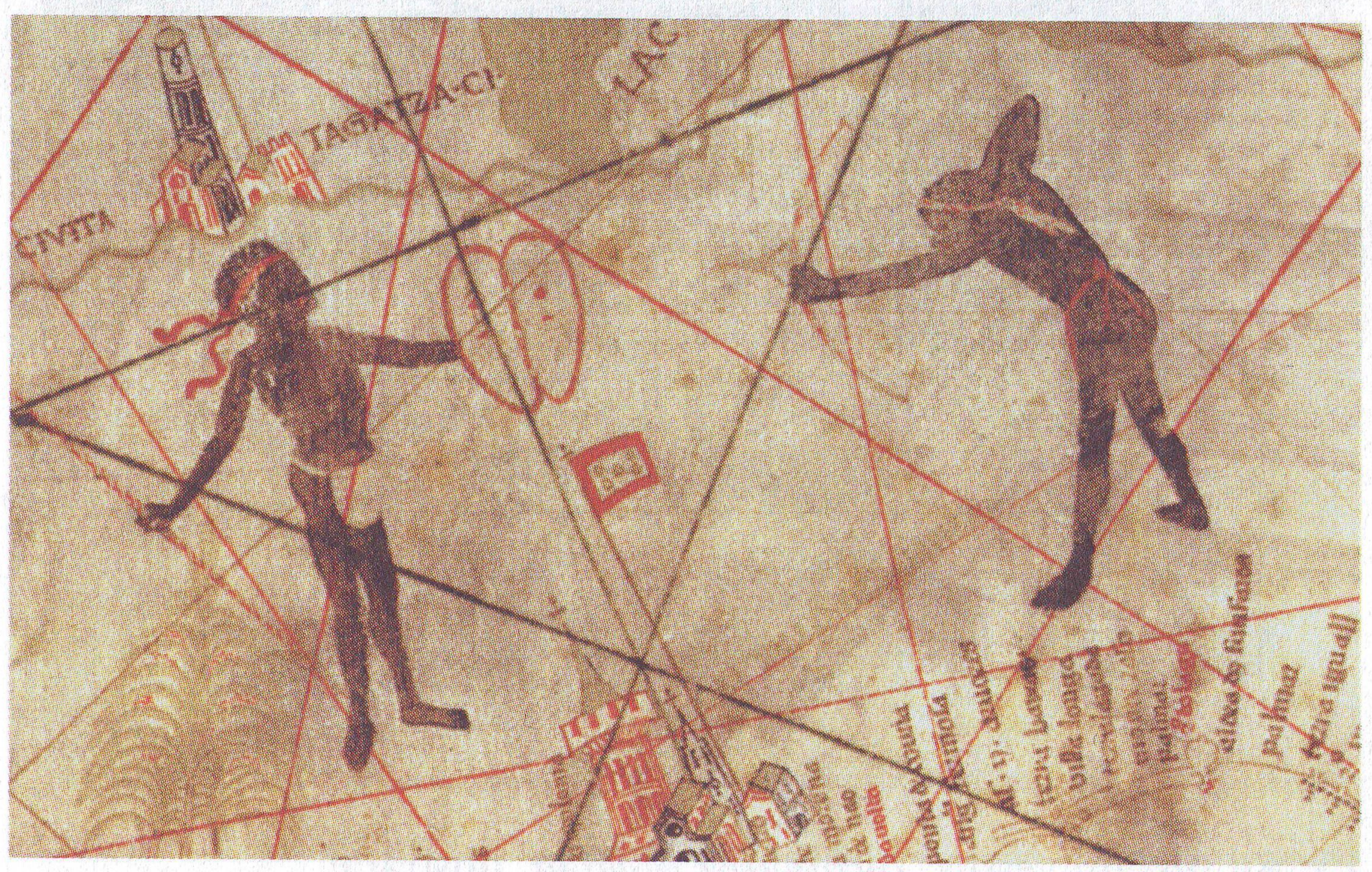
În epoca în care Bosch se pregătea să-și picteze opera, nuditatea negrului, corpul său despuiat sau, mai precis, negrul



15. Ad sextam versus: *Închinarea Magilor*, ilustrație din *Heures à la louange de la Vierge Marie selon l'usage de Rome* de Geoffroy de Tory (Paris, 1525), BNF, Paris

ca ființă esențialmente nudă, obseda imaginarul colectiv occidental. În mod surprinzător, dar semnificativ, iconografia Închinării Magilor, care abia se fixase și care în esență aborda alteritatea neagră sub aspectul unor figuri somptuos înveșmântate ale unei regalități fabuloase și exotice[13], a văzut apărând către 1500 câteva exemple, rare, dar semnificative, de despuiere radicală, sub forma unor reprezentări în care Magul negru avea o simplă coroană și o pânză albă în jurul șoldurilor (fig. 15).

Cam în aceeași epocă, hărțile geografice ale coastei africane încep să fie ornate cu ilustrații evidențiind ceea ce se considera a fi caracteristica principală a locuitorilor acestui continent, și anume nuditatea lor (fig. 16). Relatările de călătorie contribuiau și ele, de ceva vreme, la construcția unui imaginar al alterității africane întemeiat pe starea naturală, căreia i se asimila în mod sistematic păcatul luxurii. Stau mărturie relatările lui Alvise Ca' da Mosto în ale sale *Călătorii în Africa neagră* (1455 și 1456): „Acești oameni sunt aproape



16. *Hartă zisă a lui Cristofor Columb*, hartă geografică a coastei africane (Guineea), detaliu, 1488 (?), BNF, Paris

întotdeauna goi [...]. Femeile lor, fie ele căsătorite sau nubile, sunt goale de la brâu în sus și poartă o pânză de bumbac în jurul taliei, care le ajunge până la jumătatea gambei."

Dacă Alvise Ca' da Mosto multiplică descrierile corporale[14], el este în schimb prea puțin locvace în ce privește trăsăturile fizionomice, căci negrii aveau obiceiul să evite privirile intrușilor.[15] Cu toate acestea, în pasajele care pun în scenă întâlnirea și curiozitatea, notații mergând dincolo de aparențe nu sunt cu totul absente. Aflăm astfel că „femeile de pe aceste meleaguri sunt foarte îngrijite, căci își spală corpul în întregime de patru-cinci ori pe zi, iar bărbații fac la fel"[16] (observație care trebuie probabil pusă în legătură cu o recentă revizuire a ideii preconcepute conform căreia culoarea neagră echivalează cu murdăria), și de asemenea că „sunt ospitalieri și nu vor lăsa să treacă pe la ei un străin fără să-i ofere adăpost sau hrană, și asta fără să ceară nimic în schimb"[17], sau că

> acești oameni nu sunt seniori în sensul că ar fi bogați, ar deține comori sau bani, căci bani n-au deloc și nu bat monedă. Dar, în ce privește ceremonialul sau suita, li se poate da pe drept cuvânt titlul de seniori, căci sunt întotdeauna însoțiți de o mulțime de oameni și sunt temuți și tratați cu reverență de supușii lor, în mult mai mare măsură decât ai noștri.[18]

Reflecția care transpare din aceste rânduri asupra unei maniere diferite de a concepe puterea e însoțită de cea cu privire la raporturile sexuale:

> Acești bărbați și femei negri sunt foarte desfrânați. [...] Una dintre solicitările pe care regele Budomel mi le-a adresat cu cea mai mare insistență a fost dacă nu cumva, noi fiind atât de savanți, cunoșteam un secret pentru a face să-i crească lubricitatea, astfel încât să-și satisfacă și să-și mulțumească numeroasele soții, secret pentru care ar fi gata să mă răsplătească generos.[19]

Călătorul cade el însuși pradă de altfel, cu destulă ușurință, „desfrânării africane“, și lectura justificărilor lui e edificatoare:

> Înainte de plecarea mea, regele Budomel mi-a dăruit o fată de doisprezece-treisprezece ani, neagră și frumoasă foc. El mi-a trimis-o pe caravela mea. Ceea ce m-a îndemnat s-o urmez a fost curiozitatea de a vedea și cunoaște vreo noutate, nu mai puțin decât dorința de a fi plătit cu generozitate.[20]

Oglinda se inversează și unul dintre marile merite ale relatării lui Ca' da Mosto constă în aceea că ea arată capacitatea călătorului de a surprinde, fie și fugitiv, momentele în care privirea asupra Celuilalt basculează. Scena emblematică în această privință are loc în Senegal, în 1455:

> Negrii, bărbați și femei, veneau în goană să se uite la mine, ca și cum aș fi fost o minune. Li se părea foarte neobișnuit să vadă un creștin într-un astfel de loc, căci nu văzuseră nici unul vreodată și se mirau de albeața mea nu mai puțin decât de veșmintele mele, care erau conforme cu moda spaniolă: un jupon de damasc negru și o pelerină de lână cenușie; aceste obiecte îi surprindeau foarte, căci nu mai văzuseră lână. Unii îmi atingeau mâinile și brațele, scuipau și-mi frecau pielea cu salivă ca să vadă dacă albeața ei era adevărată sau falsă; când au înțeles că am pielea albă, au fost stupefiați.[21]

Privirea Celuilalt asupra Aceluiași îl plasează pe acesta din urmă într-o situație de alteritate inversată. Pasajul de mai sus demonstrează o dată în plus că prejudecățile privind „diferența“ se construiesc înainte de toate pornind de la anvelopa corporală. În acest sens sunt menționate culorile veșmintelor Aceluiași devenit pentru o clipă un Altul (negru și cenușiu), materia necunoscută a acestor veșminte (lâna) și mai ales pielea sa (albă), obiect al incredulității totale, în așa măsură încât incită la depășirea vizibilului pentru a obține dovada incontestabilă furnizată de atingere.

O îndelungată tradiție a dorit să vadă în culoarea neagră a epidermei „etiopienilor“ pecetea infamantă a damnării originare a stirpei lui Ham, fiul impudic al lui Noe.[22] În plus, culoarea neagră ca semn vizibil al păcatului avea să fie unul dintre *topoi* structuranți ai discursului asupra Păcatului și Mântuirii. Un imn al lui Simeon Noul Teolog (secolele X–XI) aduce o dovadă grăitoare:

> Iar trupurile, cum spuneam, se vor strica și putrezi, chiar și cele ale sfinților, dar vor învia așa cum au fost semănate: grâu curat, grâu sfințit, vase sfinte ale Duhului Sfânt ca unele curățite foarte, vor învia acum slăvite, strălucind și fulgerând ca lumina dumnezeiască. Sufletele sfinților care au locuit în ele vor străluci atunci mai presus decât soarele și se vor face asemenea Stăpânului, ale Cărui dumnezeiești legi le-au păzit. Dar atunci vor învia și [trupurile] păcătoșilor așa cum au fost semănate în pământ: noroioase, împuțite, pline de putreziciune, vase necurate, neghină a răutății, foarte întunecoase ca unele care au făcut lucrurile întunericului și unelte a tot felul de rele ale semănătorului celui rău; și ele vor învia nemuritoare și duhovnicești, dar asemenea întunericului. Iar sufletele nenorocite, și ele întunecoase și necurate, se vor face unindu-se cu ele asemenea diavolului, ca unele care au imitat lucrurile lui și au păzit poruncile lui, împreună cu care vor fi rânduite în focul cel nestins, fiind trimise în întuneric și tartar sau, mai bine zis, vor fi trase în jos pe măsura greutății lor, după păcatele pe care le poartă fiecare, și vor petrece acolo în vecii vecilor.[23]

Acest text, în care culoarea întunecată a corpului este asimilată păcatului, insistă asupra caracterului universal al Învierii, subliniind în același timp aspectul ineluctabil al căderii corpurilor-suflete „negre“ în tenebrele Tartarului. O anume rezistență la izgonirea definitivă a „etiopianului“ de partea damnaților se observă în iconografie încă din Evul Mediu[24]